

CINE E HISTORIA, UNA RELACIÓN QUE HACE FALTA REPENSAR

Pierre Sorlin

Universidad de la Sorbona

Oskar Messter era un fabricante alemán de cámaras fotográficas que comprendió muy temprano la importancia del cine. En 1898, cuando el nuevo médium no tenía todavía tres años, escribió en su catálogo: «Gracias al cine los hechos históricos dejarán una huella en el porvenir, se podrá reproducirlos naturalmente, no sólo en su época, sino también para la generaciones futuras»¹. Menciono la frase porque es raro que un industrial hable, en su publicidad, de la conservación del pasado, pero Messter no fue el único que, en aquellos años, se interesó por la relación entre películas e historia, otros periodistas, o cineastas tuvieron la misma idea². Antes, nadie había pensado que la fotografía pudiese ser una fuente histórica, había en el cine algo especial que no se encontraba en las imágenes inmóviles y que despertaba la atención de los historiadores. En un primer tiempo, fue la impresión de asistir a los acontecimientos como habían sucedido. Hoy sabemos que era una ilusión, pero el engaño no se ha disipado totalmente, mirando en la televisión un incidente que está ocurriendo, ahora mismo, a dos mil quilómetros, tenemos vagamente la impresión de verlo, aunque seamos conscientes de que hay sólo sombras sobre un vidrio.

Las películas muestran personas y cosas reales, que estuvieron físicamente frente a la cámara y que, al mismo tiempo, son meros reflejos, artefactos sin vida. En la existencia cotidiana los hechos ocurren una vez, no se repiten pero, mientras están sucediendo, estamos en condiciones de tomar parte en el asunto, quizás de modificar el estado de las cosas. Por lo contrario las películas pueden empezar de nuevo indefinidamente, pero no pueden cambiar porque son espectros. El cine no crea de nuevo épocas que no pueden volver. Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos.

CINE: EL ENIGMA DEL FLUJO TEMPORAL

Las películas son representaciones, es decir, documentos que median los hechos, que se interponen entre un advenimiento y las personas que quieren enterarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información. Las fuentes que usan

las Ciencias Sociales: artículos de prensa, noticias, testimonios, dibujos, mapas... son también representaciones. ¿Hay algo que distingue las obras cinematográficas de las otras representaciones? Sí, la intervención del tiempo. Nada nos impide que nos quedemos largamente leyendo una frase en un texto o mirando un detalle de una fotografía mientras no hay medio de parar una película para observarla – o, si se detiene, ya no es una película, sino una fotografía-. Porque simula el movimiento el cine es tiempo y revela una paradoja de los estudios históricos. En principio, la Historia procura evocar el pasado gracias a la cronología que pone en orden los hechos. Pero la escritura, instrumento tradicional del historiador, no permite traer el flujo del tiempo a la imaginación del lector. Si escribo: «De 1975 a 1978 España pasó de la dictadura a un régimen constitucional» petrifico una evolución –*la movida*– entre dos fechas. Los historiadores, hoy, no se interesan por los sucesos, privilegian las estructuras y las manifestaciones colectivas, pero cuando hablan de «La sociedad bajo el franquismo» o de «Las relaciones internacionales durante la Guerra Fría» inmovilizan estas épocas en un marco cronológico. La historia amojona el pasado como un viajero jalona un itinerario para encontrar puntos de referencia. De esa manera permite reflexionar sobre lo sucedido, pero no alcanza el curso continuo del tiempo.

Los historiadores mantienen una mala relación con el cine porque no cuadra con las categorías que suelen utilizar. Por este motivo lo ignoran, o intentan hacerlo entrar en el campo que controlan, el del texto escrito. Para domesticarlo disponen de dos medios. El primero consiste en ocuparse exclusivamente de la parte lingüística de las películas, diálogos, subtítulos, comentarios: si se tienen sólo en cuenta las palabras, la película se inmoviliza y se sustrae al tiempo. La indiferencia con respecto a las imágenes es deplorable, pero no es totalmente absurda. La mayoría de los noticiarios y muchos documentales son textos ilustrados: un escritor o un periodista escribe sobre un tema o un acontecimiento un texto, el operador intenta hallar las imágenes correspondientes y se no logra hacerlo, el montador adorna como puede con las tomas y los sonidos de los cuales dispone. La justificación de esta práctica es que los cortometrajes funcionan como los diarios o las revistas y que el público se muestra más sensible a lo que oye que a lo que ve.

Con el segundo recurso, mucho más frecuente, la película entera es tomada como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada. Hay una importante bibliografía referente a este tipo de investigación, pero se puede resumir en un solo nombre, el de Siegfried Kracauer. Periodista alemán refugiado en Estado Unidos Kracauer intentó, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, comprender por qué sus conciudadanos habían seguido ciegamente a Hitler. La derrota, la crisis económica, el desempleo no bastaban, debía haber factores psicológicos, un estado de ánimo que el cine, espectáculo de las masas, podía aclarar. Estudiando las películas rodadas de la gue-

rra a la toma de poder por los nazis, identificó en ciertas de ellas temas recurrentes: misticismo, sensibilidad por la naturaleza, exaltación de lo irracional... que se encuentran también en el nazismo. Los análisis de Kracauer en *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947)³ son muy sutiles y permiten comprender las películas de las cuales habla. Pero no consigue demostrar que los alemanes, que veían tanto obras extranjeras muy diferentes cuanto obras alemanas, compartían el punto de vista desarrollado en algunas películas. Además, las categorías espirituales sacadas por Kracauer son imprecisas, probablemente existían mucho antes. A lo mejor, el trabajo evidencia un pesimismo y una huida fuera del presente que las circunstancias históricas pueden explicar.

El trámite de Kracauer es simple, pone en relación una época y las obras artísticas que produjo; dado que cada obra utiliza necesariamente las palabras, las imágenes, las ideas que circulan entonces. La coincidencia entre películas y preocupaciones contemporáneas es inevitable. Los herederos de Kracauer son numerosos. Cito sólo a Ferro que ha propuesto una variante interesante según la cual son los errores, las vacilaciones, las no coincidencias encontradas en las películas lo que nos enseñan algo: «Los lapsos... constituyen unos *agentes reveladores*... Su percepción, así como la de sus concordancias y discordancias con la ideología es lo que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible»⁴. Su mejor ejemplo es una película soviética de 1925, *En nombre de la ley* o *Dura Lex*, adaptación de una novela de Jack London, en la cual dos personas, aisladas en las nieves del Canadá, deciden juzgar a un criminal que no pueden llevar a la policía; comen no como los canadienses, sino como los rusos y Ferro deduce que el cineasta pensaba en el ejercicio muy arbitrario de la justicia en la Unión Soviética, no en Canadá. La intuición es ingeniosa, pero ¿es eficaz ver una entera película para coger un detalle que sugiere una duda con relación a los tribunales soviéticos que muchas fuentes demuestran? El defecto de estos estudios es que sólo consideran la intriga, desconociendo los elementos filmicos, y sacan conclusiones limitadas de obras complicadas. Tomemos un ejemplo: no es erróneo encontrar en *Surcos*, que presenta las dificultades y el fracaso de campesinos emigrados a Madrid, una protesta de falangistas radicales contra la acción social del franquismo, pero hay muchos otros signos de un malestar dentro de la Falange, el aspecto político de la película no importa se si piensa en la rica información que da sobre España en 1951.

Surcos condensa los meses que una familia pasa en la capital y sigue, alternativamente, las gestiones de sus diferentes miembros. Para hacerlo en menos de cien minutos presenta tipos fácilmente reconocibles, a la vez verosímiles y estereotipados y obra con el tiempo que abrevia o deja correr en las escenas de trabajo o en las conversaciones. La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige.

Esto es válido para todos los documentos, textos o imágenes, pero no es tan visible con los textos como lo es con las películas. El cine ofrece a los historiadores un modo de reflexionar sobre las fuentes que utilizan y sobre los conceptos de los cuales se sirven.

Vuelta a las raíces: ¿De qué hablamos?

Escojamos a un personaje y miremos cómo fue filmado durante cinco o diez años. En el otoño de 1938 Franco, en el *Noticiario* n.º 8, está en la mitad derecha del marco, gran parte del cual contiene a los hombres que lo acompañan: el operador no ha sabido hacerlo resaltar. Después de la victoria el Caudillo aparece filmado desde abajo, sus ojos dominan el cuadro y también a la muchedumbre (*Noticiario* n.º 20). Durante la guerra mundial el primer número de *No-Do* lo presenta aislado, pero no mira a los espectadores, trabaja en su despacho -el escritorio, las estanterías cargadas de papeles lo enmarcan- y destacan su seriedad y sus esfuerzos. Con el tiempo el tratamiento ha cambiado porque la relación entre los cinematógrafos y el Caudillo ha evolucionado. Aunque podría ser que en cada ocasión nos encontrásemos con un operador diferente, siempre se conocían las primeras tomas e influían sobre las nuevas, obligando a los cámaras a mejorar la escenografía. Y, por su parte, el mismo personaje había aprendido cómo colocarse para presentar su mejor perfil y cómo modular su sonrisa con arreglo a la impresión que quería causar.

Franco estaba realmente así mientras se lo filmaba, estas imágenes son auténticas, pero no son objetivas hacen resaltar una figura particular, cuidadosamente escogida, del jefe. ¿Se trata de un puro efecto de propaganda? No solamente, cada época tiene convenciones para filmar. En 1939 asomarse a un balcón para saludar a la gente era normal, recorrer la calles apretando manos, recibir un baño de multitudes no lo era. Mirando *Surcos*, encontramos artificiales a varios personajes, pero ¿es porque, en la mitad del siglo xx, un obrero, un campesino emigrado a Madrid era diferente de lo que es hoy, o porque las representaciones de esta época no corresponden a nuestras representaciones y nos parecen poco naturales? El lenguaje se transforma también, encontramos en los libros de hace cincuenta años fórmulas que no usamos más, pero la evolución de un idioma es lenta y no ataca, o ataca poco la estructura gramatical. Las imágenes no tienen gramática, evolucionan rápidamente y nos revelan lo visible de una época.

«Lo visible» no existe, es una abstracción, una noción teórica que los sociólogos construyen para estudiar lo que atrae la atención en un periodo o en un país. Hay, alrededor de nosotros, millares de cosas que están bajo nuestros ojos, pero que no vemos porque no responden a nuestros deseos o a nuestras necesidades. Es en parte un hecho personal y, también, un hecho colectivo, «lo visible» atañe a lo que la gente percibe o ignora, a lo que acepta o no acepta ver, a lo que sabe interpretar. El cine es un productor y, a la vez, un borrador de hechos visibles.

Así, fue el que reveló a los alemanes, luego al mundo entero los desfiles nazis. Hitler no fue el primer dictador de los años treinta pero, gracias al cine, la impresión de fuerza que quería crear se impuso rápidamente. Los desfiles de millares de hombres y mujeres disciplinados impresionaron a los extranjeros, las democracias no habrían aceptado la división de Checoslovaquia en 1938 si no hubieran sobrestimado la fuerza del ejército alemán. El cine popularizó también nuevos usos como los concursos de belleza: Pathé tomó la iniciativa del primer concurso internacional para publicitar sus películas, la presencia en la pantalla de señoras de todos países lanzó este tipo de competición. Al revés, el cine hizo desaparecer ciertos temas, en el *No-Do* la labor agrícola era casi invisible, había pocos campesinos, rodados de lejos, los documentales daban del campo una visión casi genérica, lo visible cinematográfico que merecía una elaboración progresiva era industrial, urbano, no agreste.

Lo «no visible» no es algo de lo cual no se quiere hablar, está presente, pero no observado. Un noticiario italiano de marzo de 1932 dedicado a la inauguración, por parte de Mussolini, de las labores para la desecación de una zona pantanosa ofrece un óptimo ejemplo. El montador se ha esforzado en crear un efecto de progresión, colocando en primer lugar a los campesinos que acuden, luego al dictador que ordena que se empiecen los trabajos, finalmente los tractores que labran la tierra. El cineasta se ha apoderado de los campesinos porque su movimiento ofrece una serie de imágenes interesantes, pero no los ha visto realmente, no se ha dado cuanto del hecho de que introducen en la película una doble contradicción. Hay un contraste muy fuerte entre la pobreza de estos hombres y la pretensión de los notables. Sobre todo las palas que llevan los campesinos muestran que, al contrario de lo que dice Mussolini, no serán los tractores sino las manos las que desaguarán la laguna. El cineasta no lo ha notado porque, para él, los campesinos eran invisibles.

Lo «no mostrable» es otra cosa, es algo que el público no quiere ver. Conciene, en particular, al cuerpo. Hasta los años sesenta del siglo xx se tomaban precauciones con la muerte. Un muerto tranquilo, los ojos cerrados, o un ataúd eran tolerables, no un cadáver retorcido y mutilado. Tampoco se veían un acto sexual, un parto, una herida grave. Después de la Primera Guerra Mundial los médicos sacaron imágenes de soldados horriblemente tullidos; los pacifistas pensaron en usarlas para luchar contra la guerra, pero renunciaron: la gente no lo hubiese soportado y hoy, todavía, es difícil hallar estas películas. Es preciso añadir que lo «no mostrable» cambia según los periodos y según las áreas culturales. Durante el segundo conflicto mundial la guerra parecía «limpia», sin víctimas, en los noticiarios alemanes, mientras los soviéticos subrayaban los sufrimientos infligidos al enemigo.

Otro aspecto de «lo visible» concierne a la capacidad de discernimiento del público. Durante mucho tiempo los espectadores no se dieron cuenta de que la mayoría de las imágenes de combates habían sido tomadas en un lugar tranquilo,

donde los operadores no arriesgaban su vida⁵. Varios factores convergen para borrar lo que un grupo o un país no quiere descubrir, la ceguera social desempeña un papel en las decisiones estratégicas, cuando gobierno y opinión pública rehúsan tomar en cuenta un peligro. Luego, los investigadores descubren en las películas evidencias desconocidas en la época del estreno.

Una vez puesto de relieve por el cine, «lo visible» deviene evidente, se coloca tras las nociones abstractas y generales que usamos sin someterlas a discusión. Es el caso de la «muchedumbre», de la cual se habla muy a menudo tanto en los textos sociológicos como en las conversaciones cotidianas. La acepción actual -muchas personas- es reciente, antes se decía «turba» con un matiz despectivo. A fines del siglo XIX, cuando el desarrollo de las ciudades obligaba a que se reflexionara sobre las masas urbanas, el cine ofreció una imagen de la multitud en movimiento. La muchedumbre asume formas muy distintas que el lenguaje no distingue, la misma palabra designa los compradores en un mercado, los aficionados de una competición deportiva, los que participan en una manifestación política, sólo las imágenes hacen patentes las diferencias.

Una multitud de personas reunidas en un mismo lugar tienen un objetivo común o un motivo para estar juntas, actúan de manera idéntica, constituyen una entidad frente a la cual los demás reaccionan. El cine restituye a cada muchedumbre su fisonomía, la distingue de otras multitudes. También fuerza al investigador a que se haga preguntas sobre la agrupación que estudia. Para observar varios casos tomemos las manifestaciones que marcaron la revuelta contra la ocupación soviética en Hungría, en octubre y noviembre de 1956, porque ofrecen una óptima muestra. El primer día, 23 de octubre, la muchedumbre, resuelta y disciplinada, anda en orden cerrado. El 30, cuando la policía reacciona, la muchedumbre es todavía muy numerosa pero la gente intenta esconderse, vemos a pequeños grupos que se forman y se disuelven. En los primeros días de noviembre las calles están llenas, pero son los debates públicos, los encuentros que tienen importancia, la muchedumbre -siempre numerosa- no deja de moverse. Cada muchedumbre tiene su personalidad. Cuando tenemos que vérnoslas con un grupo importante debemos notar la densidad de las filas, la relación tras las personas, su reacción cuando los fotógrafos sacan imágenes, el paso de la marcha, los cambios con las personas que no participan en la manifestación, y ¿cómo podemos hacerlo si no gracias al cine?

Una manifestación pública es un acontecimiento. Mirándola en la pantalla uno se percata de que hay mucho que ver y poco que decir. El cine pone de relieve el carácter problemático de lo que solemos llamar «suceso». El asesinato de Kennedy, el 22 de noviembre de 1963, fue un suceso filmado por muchos testigos, pero lo que observamos en la pantalla es irrisorio: un coche que avanza, un hombre que parece desplomarse, un señora vestida de rosa que reptaba sobre la carrocera, es raro y no impresionante. Es un «no hecho», no puede ser un acontecimiento, el acontecimiento está en otra parte y no en las circunstancias grabadas

en películas. «Muchedumbre» y «acontecimiento» son dos entre las numerosas nociones necesarias y engañosas que permiten que hagamos comparaciones, pero que simplifican en exceso la evolución de las sociedades.

A través de ejemplos intenté mostrar el papel epistemológico que el cine puede desempeñar en la investigación sociológica. ¿Cómo explicar que una simple grabación plantee cuestiones sobre los fundamentos y los métodos de la Historia? El motivo es en parte que el cine no es sólo el reflejo de su época, pertenece a ella y creando figuras, fenómenos, modos de ser, ejerce acción en ella. El historiador debe tener en cuenta no sólo los informes que dan las películas, sino también los modales, las ideas que el cine ha impuesto y que él mismo utiliza. Hay otra cosa. La Historia está atraída en dos sentidos diferentes: quiere coger la vida de las sociedades en sus aspectos concretos, vividos, únicos y cambiantes; pero así corre el peligro de devenir una enumeración de casos todos diversos y, por eso, trata de definir estructuras si no permanentes y universales, por lo menos recurrentes. El cine, que está totalmente por el lado de lo concreto, de lo particular, que presenta hechos no reproducibles desafía al historiador y lo constriñe a que defina sus presupuestos teóricos, o a que ignore las películas.

Lo que no se cuenta.

El cine es, hoy, una forma de representación importante, quizás la más importante a través de su prolongación, la televisión. Pero es muy diferente de la representación escrita: tiene una estrecha capacidad interpretativa, muestra, no sabe ni contar ni explicar. Si vemos, en una primera toma, un hombre que dispara, en una segunda un cuerpo sangriento por tierra, comprendemos que el primero ha matado al segundo, pero no sabemos quiénes son, ni cuál es su relación. El cine da a ver acciones y objetos, habla en el presente, no expresa nociones abstractas tales como causalidad o matices temporales, puede ilustrar el pasado, no poner en perspectiva las conexiones y conflictos entre fuerzas contendientes.

Por eso, no hay una historia cinematográfica, las supuestas «películas históricas» son ya sea ponencias adornadas con imágenes que coinciden más o menos con el texto, ya sea ficciones que tratan libremente un periodo pasado. Enfoquemos una obra entre estas últimas, *Esquilache*, evocación de un tumulto en Madrid, en 1766. La reflexión sobre la toma de decisión política y las reacciones de la opinión pública es interesante, pero es un tema muy general, la película no enseña nada específico sobre España en el siglo XVIII. Cuando se vale de un texto, el historiador no lo considera un tratado completo sobre el pasado, sino un punto de arranque, un estimulante que ayuda a reaccionar. No es distinto con el cine que también sugiere y abre horizontes.

El historiador debe insertar a los hombres del pasado en su entorno y marcar la diferencia con el contexto actual. Describir la semejanza entre nuestro tiempo y un periodo anterior es complicado pero, con una película, la evolución

deviene límpida. En julio de 1896 un operador de la empresa Lumière fue a Carmaux, pequeña ciudad francesa, para filmar la transformación de la hulla en coque. Sus tomas, primera película sobre el trabajo industrial, nos introducen en un universo muy lejano al nuestro. La primera imagen enseña el carbón, masa ardiente que tiene más de dos metros de alto y lanza pavesas, cuando sale del horno. Los obreros, sin ninguna protección, intentan encaminar la colada con palas y refrescarla con magas de riego. Uno de ellos tropieza, está a punto de caer en el carbón en fusión. En la segunda imagen se ven mujeres que ponen hulla en carretillas para llevarla al horno. Deberían trabajar con guantes y palas pero, para ganar tempo, cogen los trozos con las manos desnudas. Están totalmente absortas en su labor, no miran ni a sus compañeras, ni al operador. Unos hombres atraviesan el grupo, están muy bien vestidos, no echan un vistazo a las mujeres, pertenecen a otra categoría social. Por breve que sea, la película restituye perfectamente el ambiente de una fábrica al fin del siglo XIX. El proceso de producción es rudimentario, funciona gracias a la mano de obra. Aunque el trabajo es penoso y peligroso no se ha dispuesto nada para proteger a los trabajadores, los hombres trabajan con un calor sofocante, las mujeres, pagadas con arreglo a la cantidad que llevan, arriesgan herir sus manos.

Numerosas películas rodadas a lo largo del siglo XX ilustran el cambio de métodos y de relaciones sociales en la industria. Menciono sólo, en calidad de ejemplo, una película dedicada a la fábrica de automóviles FIAT en el inicio de los años veinte. Es una pequeña ficción, una joven pareja sigue la construcción del coche que ha ordenado. El cuento nos recuerda que, en la época, los coches se fabricaban uno a uno, por encargo. El modo de obrar se ha perfeccionado respecto a 1896, el ajuste se hace todavía a mano, pero los vehículos se trasladan sobre una cadena de ensamblaje que atraviesa el taller. La película no es, como la de Lumière, una simple grabación, la técnica filmica se ha transformado, la combinación de encuadres y puntos de vista variados permite explicar las fases del montaje.

He enfocado dos documentales, pero algunas ficciones contienen también informes sobre vestidos, costumbres, intercambios y pueden ayudarnos a experimentar los ritmos típicos de otra época como la duración interminable del día, el cansancio, la lentitud creciente de los gestos en una fábrica del siglo XIX. Se trata, en este caso, de una secuencia y no de la película entera. El pasaje está tomado como documento, independientemente de la historia y de los personajes. Recurrir a una película impone precauciones, es preciso datarla y determinar por qué, para quién o para qué objetivo fue rodada, no es una prueba sino una pieza que hace falta confrontar con otras piezas, su uso requiere un estudio crítico y un comentario.

Aquí tenemos una secuencia en *Tè querré sempre*, melodrama italiano de 1933⁶. La historia de una madre soltera que después de mil pruebas se casa con un buen hombre es trivial, pero empieza en el hospital donde la señora ha dado a luz, y

la secuencia inicial, que tiene poco que ver con el resto del cuento, es un óptimo documental sobre la maternidad más moderna de Roma⁷. La diferencia respecto a las maternidades actuales es sorprendente. No hay habitación doble o individual, todas las madres están en una vasta sala común y el hecho, hoy insoportable, no molesta a las mujeres ni a sus numerosas visitas. Las enfermeras, atentas a la higiene, tratan a los niños «en serie», sin cariño, como si fueran pollos – otra cosa que nadie toleraría actualmente-. El hospital, arcaico para nosotros, parecía un modelo. Los cineastas lo filmaron ampliamente porque lo encontraban «notable» y esto nos da una idea de lo que eran las otras maternidades italianas. El director y los guionistas no eran fascistas, pero se sentían orgullosos de esta realización, la película testimonia el impacto de las obras más visibles del régimen sobre la opinión. También evidencia una contradicción de la política fascista, el gobierno intentaba parar las migraciones de los campesinos hacia las ciudades, pero el cine probaba que para tener un parto correcto había que ir a Roma. Analizada con todo detalle la secuencia revela aspectos de la vida social, de la estrategia del gobierno, de sus obras, de la reacción del público, enseña más que una ponencia escrita sobre el cotidiano del fascismo.

Sin adherir al régimen, sin expresar ninguna aprobación, un italiano podía estar satisfecho de ciertas iniciativas del gobierno. Hallamos en este punto al amplio campo de lo que no se dice pero se siente, aunque vagamente. Pero, si es tan íntimo, tan intuitivo, ¿tenemos el derecho de traducirlo en palabras y de componer un discurso a partir de lo que entrevemos en las películas? *Te querré siempre* es un caso fácil porque se refiere a un lugar concreto. En otra coyuntura, cuando se trata de sentimientos, de convicciones profundas y en parte impulsivas el escrito se vuelve ineficaz. Pienso en los momentos de gran exaltación colectiva que acogen una victoria, una liberación, una boda real... o también en el luto que sigue a catástrofes, incendios, terremotos, derrotas... circunstancias que un texto no logra describir, pero que el cine hace patentes.

Entre muchas ocurrencias cito una experiencia personal. Hay una cantidad impresionante de documentos filmicos sobre la Guerra Civil española, pero no permiten realizar una historia visual del conflicto. Es, en parte, porque faltan muchos acontecimientos que nadie filmó. Es sobre todo porque los contendientes no se interesaban por las mismas cosas y trabajaban de otro modo, operadores y montadores no querían hacer obra histórica, obraban por su bando y su ideal. Es decir, que las películas nos informan no sobre los hechos, sino sobre las convicciones de los adversarios, son autorretratos más que planteamientos históricos. Hemos hecho un documental que confronta la visión de sí mismo que cada bando dibujó: no enseña nada de las hostilidades pero revela dos concepciones de la vida, de las relaciones humanas y de la lucha totalmente incompatibles. ¿Fue por eso que combatieron? Es difícil afirmarlo, pero así se «soñaron» y esto basta para comprender que ningún compromiso era concebible entre ellos. La película

es una introducción al estudio de la guerra, ayuda a comprenderlo, no reemplaza una ponencia histórica.

Por que tenemos que escoger.

El título de mi ponencia suena a desafío. ¿Por qué hace falta repensar la relación entre cine e historia, es errónea su concepción actual? No, no quiero criticar a los investigadores que llevan mucho tiempo estudiando las películas como fuentes históricas, han escrito volúmenes importantes y todavía muy útiles. Es solamente que los medios de comunicación han cambiado y que debemos adaptarnos a un nuevo sistema. La reflexión sobre el cine empezó en un ambiente puramente literario porque, en el siglo xx, la escritura era el principal instrumento de divulgación y porque se examinaban las películas como «obras», unidades completas y cerradas, análogas a los libros, a los cuadros, a las obras de teatro. Kracauer habla siempre de películas enteras, sintetiza sus mensajes que compara al contenido de otras películas. El método no cambió mucho hasta finales del siglo xx. Era inevitable, la otra solución, el inventario minucioso de los planos, con palabras, habría sido fastidioso, el no lector habría logrado leer el texto.

Hoy es inútil describir las tomas que aparecen directamente en la pantalla, podemos escoger una secuencia, aún un solo plano para realizar ponencias que articulan textos, comentarios orales e imágenes fílmicas. Además encontramos en Internet un gran número de documentos que atañen a sucesos notables o a aspectos ordinarios de la vida social. Esto es otro motivo por el cual tenemos que repensar nuestra concepción de la Historia. Las fuentes escritas dirigen la atención hacia asuntos principalmente políticos. No es una necesidad, sino una costumbre, los estudios históricos se interesan más por los hechos, las fechas, los conflictos que por las actividades que se repiten diariamente, quizá porque contar una crisis es más fácil que delinear, por medio del lenguaje, las prácticas cotidianas. Las películas hacen lo que los idiomas no hacen, muestran lo más común. Nadie impide a los historiadores que sigan enlazar uno tras otro los acontecimientos de modo que el pasado parezca lineal y coherente. Pero el cine interroga al investigador, evidencia el carácter problemático de muchos conceptos, de nociones que parecen evidentes, pero no lo son, si un especialista quiere mantenerse en el camino tradicional, tiene que aclarar sus presupuestos. Si no, sirviéndose de imágenes, se halla en estado de poner en ejecución otra Historia, de larga duración, historia de la gente que no hace la Historia.

NOTAS

- 1 *Special-Catalog* N°. 32 über Projektions-und Aufnahme-Apparate für lebende Photographie, Films, Graphophons, Berlin, 1898.
- 2 El fotógrafo polaco Boleslav Matuszewski publicó en *Le Figaro*, el 18 de marzo de 1898, un artículo, «Une nouvelle source de l'histoire: le Cinématographe», que presenta la misma tesis que Messter. Luego Griffith declaró que los espectadores, en el cine, «Verán exactamente lo que ocurrió. No habrá juicios personales. Presenciarán la fabricación de la historia». Véase Harry M. Geduld, *Focus on D.W. Griffith*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971, p. 9.
- 3 Traducción española *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona: Paidós, 1985.
- 4 Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel, 1995, p. 40.
- 5 Otro ejemplo se puede encontrar más adelante en la nota 7.
- 6 *T'amerò sempre*, director Mario Camerini, guionistas Ivo Perilla y Guglielmo Alberti.
- 7 Se ha insertado unos planos ficticios en el documental. Para nosotros la diferencia es evidente, las tomas documentales son breves, llenas de vida, variadas, las ficticias largas, inmóviles, artificiales. En la época nadie lo notó, es un buen ejemplo de ausencia de discernimiento por parte de los espectadores